

Klasyczna technika muzyczna: polifonia – dawniej i dziś

Alicja Gronau-Osińska, WARSZAWA

Jest to zapis odczytu (również na załączonej płytce CD) wygłoszonego na XXXIII Szkole Matematyki Poglądowej *Metody klasyczne i współczesne*, sierpień 2004.

Jest pewien szczególny rodzaj piękna w sztuce, w tym w muzyce. To **piękno porządku**, myślę, że dobrze znane wszystkim mistrzom nauk ścisłych i również dobrze znane mistrzom nauk humanistycznych. I – rzecz znamienita – piękna tego można doznać zarówno intelektualnie – co oczywiste przy kategorii porządku ściśle związanej z rozumieniem, jak i zmysłowo – porządek w sztuce percypuje się i odczuwa jako: głębię, istniejącą przeczuwaną drugą warstwę czy wymiar, poczucie ładu, znakomitego doboru, wreszcie harmonii treścioforny w czasoprzestrzeni. Zupełnie wyjątkowy porządek w muzyce został wypracowany przez **pokolenia twórców polifonii**.

Podejmując ryzyko przedstawienia w krótkiej formie zarysu ponad 1000-letniej historii polifonii, muszę się zastrzec, że nie będzie on kompletny. Wybrałam jedną z wielu możliwych ścieżek na bogatej mapie rozdroży muzycznych. Zainteresowanych pełnią wiedzy odsyłam do *Historii harmonii i kontrapunktu* Józefa Chomińskiego, trzytomowego *opus magnus*, pozycji znakomitej dla poznania dobrze uporządkowanych i zakorzenionych historycznie podstaw tej dziedziny.

Polifonia, jak się przyjmuje, wyrosła z początków wielogłosowości w sztuce wysokiej **średniowiecza**, o której piszą twórcy traktatów: Scot Erigena (830–890) w Anglii, we Włoszech Huckbald (840–930) czy Gwidon z Arezzo (995–1050). Początkową formą wielogłosowości było **organum**. Do XIII w. rozwijało się ono z form najprostszych – paralelnych, dwugłosowych, do bardziej skomplikowanych, zwykle czterogłosowych. Jego podstawą był głos zaczerpnięty z chorału gregoriańskiego czy tropu lub sekwencji, zwany **tenorem** (stąd popularne powiedzenie o wiodącym tenorze np. dyskusji) lub **cantus firmus**, do którego dokładano głos drugi – **duplum**, trzeci – **triplum**, czwarty – **quadruplum** itd. W **organum** paralelnym **duplum** powtarzało w równoległych odległościach melodię tenoru, a były to interwały zwane dziś doskonałymi: oktawa, kwinta i kwarta. Ich „doskonałość” wiązać można z matematycznymi zależnościami, ponieważ oktawa powstaje z podziału drgającej struny na pół 1:2, kwinta – z podziału struny na trzy części 1:3, a kwarta – na cztery części 1:4. Praktyka paralelizowania doprowadziła do sytuacji, w której każda z melodii posiadała swoje odrębne centrum – oddalone o tę odległość, w jakiej zachodziło **organum**. Efektem była **wielowarstwowość tonalna** – niezależność tonacyjna dwóch pozornie bezwzględnie uzależnionych od siebie linii melodycznych. Pierwszym, zaiste brzemienym w skutki, posunięciem było połączenie obu linii wspólnym początkiem oraz wspólnym końcem. Po pierwsze – wniosło to **ujednoczenie tonalne** powstałej konstrukcji, po drugie – doprowadziło do poczucia **kadencji** (*clausula*), bez których rozwój polifonii nie byłby możliwy. Nuta **finalis** (końcowa) stała się prekursorką toniki i tonacji, a więc określonej hierarchizacji ustalonego układu dźwięków, stanowiącego materiał utworu. Kolejnym kapitalnym odkryciem muzycznym było wprowadzenie **ruchu przeciwnego** w głosie dokończonym do **cantus firmus**, czego skutkiem stało się m.in. krzyżowanie głosów. Te elementy charakterystyczne są dla **techniki discantus**, uprawianej w opactwie San Martial w Limoges we Francji (sama nazwa *dis-cantus* oznacza przeciwstawienie się tenorowi czyli *cantus*). Tak rozpoczął się proces usamodzielniania głosów, co jest podstawą polifonii.

W **XII wieku w katedrze Notre Dame w Paryżu** działali dwaj wielcy kantorzy: Leoninus i Perotinus. Pierwszy był mistrzem **organum**, drugi – **discantu**. Pierwszy był konserwatystą, drugi nowatorem, ten klasykiem, a ten modernistą. Posłuchajmy opracowania tego samego tekstu przez obu twórców; utwory te dzieli ok. 30 lat: organum **Viderunt omnes Loenina** powstało ok. 1160–1170, a **Viderunt omnes Perotina** zostało napisane na Boże Narodzenie 1198 r. U Leonina **organum duplum** operuje długimi nutami w tenorze, a zróżnicowanymi w **duplum**. Oba głosy znacznie się różnią i słychać

Melodia podwojona w kwincie charakteryzuje się specyficznym walorem brzmieniowym, co leży u źródła określenia „wykwintny”.

wyraźnie burdonowy (przez wspomniane długie dźwięki tenoru) charakter muzyki. Jednogłosowy fragment wewnątrz utworu ukazuje ważność chorału, bez którego *organum* nie mogło się obejść. Tekst wyznacza formę utworu, która składa się z odcinków zakończonych kadencjami, zgodnych z podziałem tekstu na słowa (przykład 1). Perotinus skomponował utwór 4-głosowy, a więc w znacznie bardziej rozwiniętej wielogłosowości. Uderza wycucie kolorystyki brzmienia harmonicznego. Słychać także, że formę scala nie tylko tekst – czynnik pozamuzyczny, ale i rytm – element czysto muzyczny. Kontrast między myśleniem kompozytorskim obu kantorów jest kolosalny (przykład 2). Również Perotinus jest autorem *Dum sigillum* utrzymanego w technice *conductu*, a więc takiej, gdzie kompozytor tworzy wszystkie głosy z własnej inwencji, w tym także *cantus firmus*, toteż słychać wyraźnie, że każdy głos jest równie ruchliwy (przykład 3).

Epoka *organum* trwa do XIII w., kiedy wielogłosowość przekształca się w **polifonię średniowieczną. Ars Antiqua (1250–1320)** wnosi nową formę: **motet**. Powstał on dzięki podłożeniu tekstu (słów – *les mots*) pod długie melizmaty (jedna sylaba na wiele dźwięków), jakimi posługiwało się w głosie dokomponowanym *organum*. Zabieg ten wynikał z bardzo praktycznej przyczyny: uczącym się śpiewać łatwiej było zapamiętać melodię, jeśli towarzyszył jej sylabiczny tekst. I tak praktyka doprowadziła do kolejnego kroku w rozwoju muzyki.

Motet stał się podstawową wokalną formą polifoniczną prawie aż do XVII w. Jeśli Mszę określimy jako *cantus magnus* muzyki tego okresu, a świeckie *chanson* śpiewane przez trubadurów lub truverów czy *Lied* – meistersingerów lub minnesingerów jako *cantus parvus*, to motet umiejscawia się pośrodku i tworzy *cantus mediocris*. **Adam de la Halle** – jeden z przestawicieli Ars Antiqua jest twórcą pierwszych motetów. Posłuchajmy zatem jego *De ma dame vient* (przykład 4). Ten trzygłosowy motet wyraźnie pozostaje pod wpływem techniki organalnej – jeden głos brzmi w długich wartościach, dwa pozostałe natomiast są ruchliwe. Jednak dominuje sylabiczność, a nie melizmatyka. Słychać także korespondowanie rytmiczne ze sobą głosów ruchliwych.

Szczytowy kompozytor nowatorskiej, wobec klasycznej poprzedniej, **Ars Nova (1320–1400) – Guillaume de Machaut** reprezentuje przemiany tonalne, jakie nastąpiły w muzyce XIV w. Ten poeta i kompozytor jednocześnie tworzył obie warstwy muzyki. Od niego pochodzi koncepcja słów i muzyki. Tekst i rytm spajają utwór, melodia wynika z tekstu – to jednak spotykaliśmy już wcześniej. Uderza pojawienie się wyraźnie słyszalnych zależności melodycznych pomiędzy dwoma ruchliwymi głosami, a także druga nowość: cecha ciągłości – charakterystyczna dla ewolucyjnie kształtowanej polifonii. Posłuchajmy *Lasse! Comment oublieray* – trzygłosowego motetu tego niezwykłego twórcy (przykład 5). W naszych uszach jego muzyka brzmi odkrywczco, dzięki czemu zyskuje on uznanie wybitnego awangardzisty, prawdziwego nowatora i kompozytora wielce wrażliwego na barwy, emocje i wyraz muzyki.

Od 1400 do 1450 r. następuje rozkład średniowiecznej polifonii. Pojawia się technika, stanowiąca kamień milowy w rozwoju muzyki – *fouxbourdonne*. Jej podstawą jest trójdzwięk (np. *c-e-g*) w pierwszym przewrocie (dźwięk dolny wędruje o oktawę do góry: *e-g-c*), który stanowi kombinację tercji (*e-g*) z kwartą (*g-c*), a na obrzeżach powstaje seksta (*e-c*). Melodia potrojona techniką *fouxbourdonne* tworzy ciąg akordów w pierwszym przewrocie przesuwanych równoległe do góry lub dołu. Zabieg ten dlatego można określić jako rewolucyjny, ponieważ zmienił oblicze harmonii, której podstawę – w miejsce panujących dotąd interwałów doskonałych – powoli zajmuje tercja. Bez tego nie byłoby ani Bacha, ani tym bardziej klasyków wiedeńskich: Haydna, Mozarta i Beethovena. W tym czasie – pierwsza połowa XV w. – pojawiają się także pierwsze sformułowane teoretyczne **opisy ćwiczeń kontrapunktycznych ułożonych według właściwości *cantus firmus***, np. *Fundamentum organisandi* Konrada Paumanna, co stanowiło podsumowanie istniejącej i mocno ugruntowanej praktyki.

Druga połowa XV w. przynosi nowe zdobycze polifonii – początki fugi, na razie w postaci **techniki imitacji** w **instrumentalnym ricercarze** oraz w wokalnym motecie. **W XVI w.** dokonuje się stopniowe **przeistaczanie panującego dotychczas średniowiecznego systemu modalnego**, opartego na skalach kościelnych i ich odmianach, w **system tonalny** poprzez preferowanie dwóch z systemu *modi* czyli skal, a mianowicie: eolskiej czyli naszej molowej oraz jońskiej czyli naszej durowej. Wiek XVI stanowi czas rozkwitu **renesansowych** szkół: burgundzkiej i niderlandzkich. **Josquin Desprez (des Pres)** to przedstawiciel wysoko skomplikowanej polifonii wielogłosowej, której przykładem jest choćby 36-głosowy kanon *Deo gratias*. Kompozytorzy tamtych czasów byli nie tylko świetnie wykształceni, ale obracali się w kręgach dworów królewskich, książęcych, biskupich czy kardynalskich, gdzie ceniono ich pracę, co – z niejaką zazdrością nadmieniam – przekładało się na apanaże... Polifonia Josquina poddana była wyrazowi muzyki, która w warstwie ekspresji silnie oddziaływała na słuchacza. Jednak jej walor intelektualny, przeznaczony dla wykształconych odbiorców, wnosił drugą, trzecią i następne warstwy doznawania i rozumienia muzyki. W XVI w. nie było wcale niespodzianką, że muzyki trzeba umieć słuchać. Nikt też nie obrażał się na twórcę, jeśli ten posługiwał się skomplikowanymi środkami wyrazu. Zarzut przeintelektualizowania nie istniał, bowiem na ten walor muzyki słuchacze byli uwrażliwieni. Posłuchajmy motetu *Ave Maria* – formy starej, klasycznej – w nowym, jakże innym od poprzednich, ujęciu, które nadał mu Desprez (przykład 6). Łatwo wychwycić tu wyraziste **przeimitowanie**, czyli wchodzenie poszczególnych głosów z tym samym początkowym materiałem melodycznym. Wielokrotne przeimitowanie – po pierwsze – scala, spaja wielogłos, po drugie – staje się zaczątkiem tego pomysłu, który leży u podstaw fugi, formy opartej na temacie wchodzącym na początku każdego sukcesywnie wprowadzanego głosu. U Josquina słyhać też bogactwo poszczególnych głosów odzwierciedlające pełnię **skryształizowanych zasad kontrapunktu**, określanego dziś mianem **staroklasycznego**. Zaś w *Ave Maria* pomiędzy 45'' a 59'' pojawia się wyrazisty fragment *fourbourdonne*, na słowach „ave quius...”, najpierw w głosach żeńskich potem męskich. A w 2'27'' brzmi, zupełnie taka sama, jak i dzisiaj używana, kadencja harmoniczna – wielka doskonała, dwukrotnie powtórzona.

Druga połowa XVI w. to działalność **Giovanniego Pierluigi da Palestrina** – kompozytora, który był Bachem renesansu. Podsumował on w genialny sposób praktykę kompozytorską uprzednich stuleci, formułując zasady swego stylu, zwanego dziś palestrinowskim. Termin ten oznacza **polifonię najbardziej klasyczną**, a więc czystą, a technika kontrapunktyczna dotąd opiera się na nakazach Palestriny. Cała wielka nauka kontrapunktu, w jej części zwanej gatunkami oraz kanonami, do dziś korzysta z tego, co powiedział on o polifonii. Po nim właściwie nic nowego nie stworzono, dotąd uczy się kontrapunktu według palestrinowskiego systemu; różnica brzmieniowa utworów z następnymi wiekami wypływa ze zmiany sposobu użycia ustalonych zasad oraz zmiany materiału muzycznego. Bohdan Pociąg – współczesny filozof muzyki – twórczość Palestriny określił jako ideał. Dla niego muzyka uporządkowana jest na dwóch osiach: poziomej – następowania czyli melodii i rytmu, a więc czasu, oraz pionowej – współbrzmienia czyli harmonii, a więc przestrzeni. Ideał, który uosabia – jego zdaniem – Palestrina, zasadza się na harmonii obu wymiarów muzyki, polegającej na idealnej równowadze pomiędzy pędem do przodu – przebieganiem w czasie (przewaga poziomego wymiaru muzyki charakteryzuje dzieła np. Bacha), a nabrzmiewaniem, tworzeniem bryły dźwiękowej (przewagę pionowego wymiaru znajdziemy np. w arabskich ragach). Ideał harmonii dwóch wymiarów muzyki Pociąg znalazł jeszcze tylko u jednego kompozytora – klasyka wiedeńskiego XX w., Antona Weberna – będzie o nim mowa później. Twórczość Palestriny stanowi szczytowy punkt rozwoju **polifonii wokalnej a cappella**, jaka rozwijała się i dominowała do XVI w. Posłuchajmy fragmentu cyklu *Canticum Canticorum*, jaki stanowi *Surge, propera* (przykład 7). Pięciogłosowy utwór odpowiada postulowanemu na Soborze Trydenckim (1545–1563) powrotowi do Biblii, co w muzyce przekładało się na zwiększenie

Technika kontrapunktyczna dzieli się na następujące działy:

I. Gatunki, czyli konstrukcje wielogłosowe oparte na *cantus firmus* (*cf*), których rodzaje zależą od ilości nut przypadających na jedną nutę *cf*: *nota contra notam* (inaczej *punctum contra punctum*, stąd nazwa kontrapunkt), a więc jedna nuta kontrapunktu na jedną nutę *cf*, co można skrótowo zanotować 1/1, dalej: 2/1, 3/1, 4/1, 6/1, 8/1, gatunek *floridus*, polegający na mieszanii wszystkich poprzednich, oraz gatunek synkopowany, jedyny, w którym rytm dyktuje zasady;

II. Kanon i fuga, oparte na ścisłej imitacji (czyli dosłownym powtórzeniu) melodii pierwszego głosu w drugim (i ew. następnych); tu spotkamy: inwersję, rak, augmentację, diminucję, a także cały szereg różnych typów kanonów oraz fug;

III. Polifonia swobodna, oparta na imitacji swobodnej, jaką spotkać można w motetach, inwencjach, toccatach itp.

Bas cyfrowany składa się z linii melodycznej umieszczonej w głosie niskim oraz **cyfrowania**, które opisuje zawartość harmoniczną – strukturę pionową – poszczególnych dźwięków melodii. Generalnie cyfrowanie wskazuje na podstawowy interwał struktury harmonicznego, który trzeba znaleźć od podanego w melodii dźwięku. I tak, cyfry nad *c* oznaczają: 6 – akord w I przewrocie: *c-e-a*, 7 – akord septymowy: *c-e-g-b*, 2 – akord septymowy w III przewrocie: *c-d-fis-a* itp. Cyfr może być więcej, wtedy ustawione zostają w pionie nad daną nutą, np. 6 4 nad *c* oznacza II przewrót: *c-f-a*, a 4 3 – drugi przewrót akordu septymowego: *c-es-f-a*. Cyfry mogą towarzyszyć także inne znaki graficzne, niecyfrowe. Wprawny wykonawca potrafi z takiego zapisu zrealizować pełną, wielogłosową, przeznaczoną na obie ręce partię np. klawesynową np. w barokowej formie *concerto grosso*. Gdy klawesyniście towarzyszy instrumentalista odtwarzający linię melodii basu – zwykle jest to wiolonczelista – całość jest przykładem typowego *basso continuo*. W ten sposób powstaje charakterystyczna **obsada triowa**, w której obok solisty grają dwaj wykonawcy *basso continuo*

Koło kwintowe to układ tonacji według rosnącej ilości znaków począwszy od tonacji *C-dur*, nie posiadającej żadnego z nich. Tonacje krzyżykowe układają się w ciąg kwint do góry od dźwięku *c* (*C-dur*, *G-dur*, *D-dur*, *A-dur* itd.), tonacje bemolowe – do dołu od *c* (*C-dur*, *F-dur*, *B-dur*, *Es-dur* itd.). Układ tworzy koło poprzez dojsście do punktu, w którym tonacje się pokrywają, z tym że identyczność dotyczy brzmienia, a nie zapisu. Takim punktem jest tonacja *Fis-dur* (6 krzyżyków) enharmonicznie tożsama (brzmiąca identycznie) z tonacją *Ges-dur* (6 bemoli). Gdy pierwsze stopnie tych 12 tonacji z koła kwintowego (wybieramy albo *Ges-dur*, albo *Fis-dur*) sprowadzimy do jednej oktawy, otrzymamy gamę chromatyczną, czyli taką, której 12 stopni leży w odległości półtonu (sekundy małej) od siebie: *c*, *des* (które można zapisać także jako *cis*), *d*, *es* (*dis*), *f*, *fis* (*ges*), *g*, *as* (*gis*), *a*, *b* (*ais*), *h*

wyrazistości słowa. *Canticum* dedykowane są papieżowi Grzegorzowi XIII, jako pewnego rodzaju narzędzie muzycznej kontrreformacji. Religijnemu walorowi towarzyszy jednak wynikająca z biblijnych erotyków specyficzna aura dźwiękowa, nawiązująca do madrygałów – formy typowo świeckiej, co słyszymy przez taneczność *Surge*. Aura ta współgra, mimo religijnej treści, bardziej z namalowaną wtedy *Apoteozą Wenus Veronese'a*, niż z ascetycznym motetem. Tak wyraz zmieniał środki użyte do jego przekazu.

Barok dopełnił szczegółowo zasady techniki polifonicznej w jej części dotyczącej **fugi**, która wykrystalizowała się z *ricercaru* i motetu. Od przełomu w 1600 r., kiedy **monodia akompaniowana**, czyli struktura wielogłosowa sprowadzona do dwóch głosów: najwyższego i najniższego, wprowadziła technikę **basu cyfrowanego**, zwanego **generalbasem**, której istotę stanowi zakodowanie harmonii w melodii, ustaliły się zasady **tonalności**, czyli oparcia materiału muzycznego na gamach durowej i molowej, oraz zasady hierarchii w tonacjach, na których opiera się **harmonia funkcyjna**. Ta ostatnia, krótko mówiąc, polega na wyborze najważniejszego dźwięku – toniki oraz trójdźwięku – tonicznego, leżącego na I stopniu gamy, dalej dźwięku i trójdźwięku w najbliższym pokrewieństwie – o kwintę (kłania się doskonały interwał!) do góry od toniki T – to dominanta D (V st. gamy) lub do dołu od niej – to subdominanta S (IV st. gamy). Złożenia: TD, TS, DT, ST, SD (tu nigdy DS) i wreszcie TSDT tworzą wzór wszystkich kadencji, którymi kończy się każdy utwór (lub jego część) napisany w oparciu o harmonię funkcyjną (system ten panował do XIX w., a także powracał w XX w.).

W tym miejscu ścieżka myśli głównej tego artykułu skręca w stronę rozważań nad sposobami ujmowania **tematu do fugi** przez różnych kompozytorów od Bacha począwszy.

Jan Sebastian Bach – mistrz syntezy baroku – jest autorem dwóch znamienych cykli: *Kunst der Fuge* oraz *Das Wohltemperierte Klavier*, stanowiących wysoce artystyczne oraz dydaktycznie wzorcowe podsumowanie formy fugi w jej wielości odmian. Drugi, z wymienionych, cykl – *Klawesyn równomiernie temperowany* – zawiera po 24 Preludia i fugi w każdym z dwóch tomów, we wszystkich 24 tonacjach (12 durowych i 12 molowych, tj. *C-dur*, *c-moll*, *Cis-dur*, *cis-moll* itd.). Zrównanie wszystkich tonacji było możliwe dzięki systemowi równomiernej temperacji. Polega ona na rozdzieleniu komatu pitagorejskiego w kwintowym kole tonacji na 12 części. Bez tego zabiegu niektóre dźwięki, a co za tym idzie tonacje, brzmiały fałszywie (nieco za wysoko lub za nisko), stąd nie wszystkie modulacje (przejścia z tonacji do tonacji) były możliwe. W momencie gdy jeden duży, słyszalny dla ludzkiego ucha, błąd (komat pitagorejski, np. dzielący tonację *Fis-dur* od *Ges-dur*) podzielono na 12 małych (pomiędzy 12 dźwięków gamy chromatycznej wewnątrz oktawy), przestaliśmy go słyszeć i każda modulacja, między nawet najbardziej odległymi tonacjami, stała się możliwa, a wszystkie dźwięki równie dobrze brzmiące.

By poddać **analizie fugę**, trzeba poznać jej **współczynniki formy**. Podstawowym – jak to wynika z prowadzonej myśli – jest **temat**. Na początku każdej fugi poszczególne głosy wchodzi rozpoczynając się tematem, stąd w fudze 2-głosowej są dwa wejścia tematu, w 3-głosowej – trzy, 4-głosowej – cztery itd. Gdy w drugim głosie brzmi temat, kontynuacją uprzednio przeprowadzanego w pierwszym głosie tematu jest **kontrapunkt**. Przy wejściu trzeciego głosu oprócz tematu w nim brzmiącego słychać już dwa kontrapunkty. Gdy już weszły wszystkie głosy, czyli temat został przeprowadzony przez każdy z nich, pojawia się **łącznik** – zazwyczaj tyłu głosowy, ilu głosowa jest fuga – którego celem jest modulacja, czyli przejście do drugiej tonacji. Taka całość, tzn. temat i kontrapunkty oraz łącznik, nazwana została **przeprowadzeniem**. Pierwsze przeprowadzenie to **ekspozycja** (pierwszy pokaz tematu we wszystkich głosach). Fuga składa się zwykle z co najmniej trzech przeprowadzeń, których **tonacje** przeważnie obejmują następujący porządek: gdy tonacja główna jest durowa, po niej następuje przeprowadzenie w tonacji dominanty (znajdującej się na V st. tonacji głównej; jest to pokrewieństwo kwintowe), a następnie przeprowadzenie

w tonacji paraleli (tonacja o tej samej ilości znaków – krzyżyków lub bemoli – ale przeciwnym trybie, np. paralelę C-dur jest a-moll, a paralelę g-moll jest B-dur; paralelizm jest więc pokrewieństwem tercjowym); gdy tonacja główna jest molowa, po niej następuje najpierw przeprowadzenie w tonacji paraleli, a potem w tonacji dominanty. Szczególną sytuację stanowi **kontrekspozycja**. Ma ona miejsce, gdy drugie przeprowadzenie nie zmienia tonacji, czyli pozostaje w tonacji głównej. Kontrekspozycja nie jest zwykłym powtórzeniem ekspozycji, musi się tu zmienić albo kolejność wejść poszczególnych głosów, albo postać tematu, albo jedno i drugie. Całość fugi wieńczy zazwyczaj **koda** (z włoskiego: *coda* – ogon).

Temat fugi może występować w kilku **postaciach**: pierwotnej (**oryginalnej**, stąd oznaczany jest literą O), w **inwersji** (I), które wykorzystuje odbicie, symetrię względem osi poziomej, a więc leżącej na linii lub polu pięciolinii, lub **raku** (R), stanowiącego odbicie względem osi pionowej, leżącej np. na kresce taktowej. Natomiast gdy wartości rytmiczne tematu podwoimy, będzie to temat w **augmentacji** (A), a gdy skrócimy o połowę – w **diminucji** (D). Oczywiście, możliwa jest kombinacja tych środków, czyli np. inwersja augmentacji czy rak inwersji w diminucji itp. Gdy w drugim głosie pojawi się temat zanim w pierwszym się on skończy, zachodzi **stretto** (ścieśnienie), które – inaczej mówiąc – jest kanonem tematu (ta sama melodia w wielogłosie, wchodząca z opóźnieniem pomiędzy głosami). Warto dodać, że łączniki w fugach mogą być różnej długości, od najkrótszych, w których droga modulacji (istnieje cała gałąź wiedzy dotycząca technologii modulowania) wyrażona została w najprostszy sposób, do bardzo długich. W tym drugim przypadku, taki rozbudowany fragment łącznikowy może stanowić tzw. **epizod** – najprościej mówiąc, jest to wyodrębniająca się całośćka wewnątrz większej całości.

Wracając do Bacha, poddamy analizie **Fugę G-dur z pierwszego tomu Das Wohltemperierte Klavier**. Najpierw trzeba zapamiętać temat (T) fugi (przykład 8: 0–6''). Ma on 3-częściową budowę, w której pierwsza składa się z motywu czołowego tematu oraz jego powtórzenia (w sekwencji sekundowej do góry: aa), druga zawiera dwukrotnie ukazany motyw z charakterystycznym skokiem w środku bb, trzecia przypomina motyw czołowy poprzez ukazanie – znów dwa razy – jego wariantu $a^1 a^1$). Zapamiętanie tematu ułatwia jego trzykrotne wejście w poszczególnych głosach. W ten sposób w ekspozycji poznajemy temat w różnym kontekście, wynikającym z relacji pomiędzy głosami. Najpierw wchodzi temat w głosie górnym (g), potem środkowym (ś), po krótkim dwutaktowym (2t.) łączniku (l) wewnętrznym temat wchodzi w głosie dolnym (d).

Konieczność występowania w tym miejscu łącznika wewnętrznego wynika z dwóch powodów: z ukształtowania samego tematu oraz z konstrukcji układu wejść tematu w kolejnych głosach, a mianowicie: pierwsze wejście brzmi w tonacji toniki, drugie – z powodu imitacji o kwintę – w tonacji dominanty (V st.); trzecie wejście (i każde następne w fugach więcej głosowych) może albo naśladować pierwsze, albo drugie. Stąd temat fugi posiada zawsze dwa ujęcia: toniczne (wejście) i dominantowe (odpowiedź). Gdy drugie z nich jest identyczne z pierwszym, mówimy, że **odpowiedź jest realna**, gdy zachodzą zmiany (ściśle określone), odpowiedź jest **tonalna**. Ponieważ trzecie wejście tematu naśladowuje pierwsze, ponownie należy zmienić tonację, wracając do głównej. Gdyby trzecie wejście naśladowało drugie, zmiana tonacji nie zachodziłaby, a łącznik zazwyczaj nie byłby potrzebny.

J.S. Bach: *Fuga G-dur*, DWK t. I; wejście tematu (T) kolejno w głosach: górnym (t. 1–4), środkowym (t. 5–8) i po łączniku wewnętrznym (t. 9–10) w głosie dolnym (7. 11–14)

Po trzecim wejściu następuje łącznik (l) zewnętrzny, trwający 5 taktów (5t.). Po jego przejściu okazuje się, że tonacja główna G-dur (G), nie uległa zmianie.

Wiemy więc, że drugie przeprowadzenie jest kontrekspozycją. Rozpoczyna ją temat w głosie środkowym w inwersji (przykład 8: 129''–35''):

J.S. Bach: *Fuga G-dur*, DWK t. I; wejście tematu w inwersji względem III stopnia (L) kolejno w głosach: środkowym (t. 20–23), górnym (t. 24–27) i dolnym – tu w postaci skróconej (t. 28–30)

Ten środek techniczny oraz inna kolejność wejść tematu: ś–g–d (trzecie nieco skrócone: do postaci: *aabb*) powodują zróżnicowanie pierwszych dwóch przeprowadzeń. Po łączniku, który tym razem moduluje (→) do tonacji paraleli: e-moll (kolejność tonacji w stosunku do schematu zaprezentowanego na wstępie została tu zmieniona), brzmi trzecie przeprowadzenie (przykład 8: 56''). Bach zestawiał w nim obie postaci tematu: oryginalną i w inwersji. Tu także pojawia się II postać skrócenia tematu (*aba¹a¹*). Czwarte przeprowadzenie brzmi w tonacji dominanty D-dur (przykład 8: 1'32''). Tu nie tylko jeszcze raz zostają przypomniane obie postaci tematu (inwersja w trzecim skróceniu: *abba¹*), ale pojawia się *stretto* tematów (przykład 8: 1'59''), które choć niepełne z powodu skrócenia tematu, to przydaje tej fugie charakter narastania stopnia komplikacji technicznych: temat → jego inwersja → *stretto*. Całość fugi wieńczy koda (przykład 8: 2'08''). A oto schematyczny zapis konstrukcji fugi:

ekspozycja	kontrekspozycja	III przeprowadzenie
T _g T _ś 1 _{2t.} T _d 1 _{5t.}	1 _ś 1 _g 1 _{d(skr.I)} 1 _{7t.}	T _g 1 _{1t.} 1 _ś 1 _{4t.} T _{g(skr.II)} 1 _{6,5t.}
G	G →	e →

IV przeprowadzenie	koda
T _{ś(skr.II)} 1 _{6t.} 1 _{d(skr.III)} 1 _{4t.} $\underbrace{1ś(skr.II) Tg(skr.I) 11t.}_{\text{quasi stretto}}$	
D →	G

Po przeprowadzonej analizie posłuchajmy jeszcze raz tej samej fugi, ale w zupełnie innym wykonaniu (przykład 9), a następnie w dodatku na innym instrumencie – grać będzie Wanda Landowska na klawesynie (przykład 10). Logika utworu nie ulega zmianie, natomiast wyraźnie inna jest brzmieniowość: bardziej uszczypliwie dźwięki klawesynu – instrumentu strunowego szarpanego – wnoszą pewną drapieżność, krótkie wybrzmiewanie przydaje suchości, ostrości, inny jest także zakres dynamiki takiego wykonania – bardziej kameralny. Landowska (przykład 10) – przedstawicielka starszej generacji wykonawców – grała Bacha w wolniejszym tempie, bardziej klasycznie, rzec by można, niż znany z szalonych interpretacji Glenn Gould, którego interpretację słyszeliśmy w przykładzie 9. Interpretacja Światosława Richtera (przykład 8) plasuje się gdzieś pośrodku i jest wyrazistsza, łatwiejsza dla analizy tej fugi.

Klasycyzm w zasadzie nie lubi polifonii, nie pasjonuje się nią, w każdym razie nie na sposób charakterystyczny dla baroku, który bez polifonii nie istniałby. Ale każdy kompozytor się jej uczy, bo nauka kontrapunktu na stałe weszła do kształcenia muzyka, a kompozytora w szczególności. Na przykład młody Mozart pilnie studiował *Gradus ad Parnassum* Jana Józefa Fuxa – podstawowy podręcznik kontrapunktu dla wielu pokoleń kompozytorów. W klasycyzmie panuje jednak homofonia i to jej nietknięte tereny kuszą twórców i stają się polem rozwoju sonaty – już klasycznej, nie triowej z *basso continuo* – a także symfonii, koncertu, kwartetu smyczkowego. Nie znaczy to, że polifonia znika z muzyki XVIII w. Najczęściej przejawia się przez zastosowanie środków kontrapunktycznych, jednak podporządkowanych symetrii klasycznej budowy okresowej, która zajęła miejsce kształtowania ewolucyjnego i zmieniła jego rolę na lokalną, a nie główną – formotwórczą, zwłaszcza w wymienionych wyżej, typowo klasycznych formach. Nadal pojawiają się: fuga, kanony – zwykle niezbyt skomplikowane – oraz polifonia swobodna w postaci imitacyjnie przeprowadzanych motywów. Ogólnie mówiąc, nastąpiła **homofonizacja techniki polifonicznej**.

U **Beethovena** technika fugi łączy się z przetwarzaniem tematu – tzw. pracą tematyczną, co prowadziło do: położenia akcentu na **modyfikację wyrazową tematów** oraz – w miarę postępowania tego procesu – **odchodzenia od barokowej budowy tej formy**. Fuga jako odrębna forma występuje u Beethovena np. w późnych kwartetach smyczkowych czy sonatach fortepianowych, gdzie wchłania wszystkie możliwe zasady formowania dzieła instrumentalnego: formę cykliczną, sonatową, wariacyjną, ostinatową, figuracyjną, ornamentalną oraz wspomnianą pracę tematyczną, doprowadzając do wielkiej syntezy wszystkich środków. Odbija się to już w samych tematach fug. W *Quintett Fuge für 2 Violonen, 2 Violen und Violoncello D-dur op. 137* sam temat jest właściwie bardzo barokowy, ale ciąg dalszy utworu upewnia w wyraziście słyszalnym stylu klasycznym, mimo występowania wszystkich współczynników barokowej fugi – to właśnie homofonizacja polifonii, przejawiająca się w częstych miejscach synchronicznych cezur, a przecież barokowa polifonia jest ewolucyjna, więc ciągłość jest jej cechą charakterystyczną (przykład 11). W *Sonacie As-dur op. 110* fuga stanowi część trzecią cyklu i poprzedzona została długim wstępem (co zresztą jest cechą dawną, nie nową); wystarczy powiedzieć, że na trwającą 9'30" część – 3'22" przypada na wstęp (przykład 12). Temat fugi jest krótki i znów barokowy w typie. Rozwija się początkowo także typowo, ale już wkrótce zmiany dynamiczno-fakturalne zaczynają rozsądzać precyzję ścisłej formy, a brzmieniowość i symetryczne całości wypierają barokowy ewolucjonizm. I tak, stopniowo, z fugi wyłania się melodia z akompaniamentem o charakterze preludium... a to dopiero połowa tej finałowej części sonaty! Widać, że nie barokowe potraktowanie fugi interesowało Beethovena. On fugą posługiwał się do swoich własnych celów (przykład 13). W *Grande Fugue B-dur op. 133* wstęp poprzedzający fugę wprowadza elementy tematu, ale w rozsypce, dekompozycji powiedzielibyśmy dzisiaj. Sam temat fugi (przykład 14: 40") jest bardzo spokojny, jego równe wartości przypominają pomysł z *Ody do radości* z *IX Symfonii*, a w zakończeniu słychać charakterystyczną repetycję dźwięku, stwarzającą wrażenie zawieszenia jakby „na wdechu”. Jego kontynuacją jest kontrapunkt zaskakująco agresywny, ściągający uwagę słuchacza z tematu na głos mniej ważny – z punktu widzenia budowy fugi. W sumie temat tworzy zaskakującą myśl muzyczną. Jednak sama forma fugi zostaje przeprowadzona dość typowo, choć homofonizacja polifonii daje się zauważyć (przykład 14). W *Sonacie B-dur op. 106* (jej pełna nazwa brzmi: *Grosse Sonate für das Hammerklavier*), w części cz. IV wstęp przed fugą brzmi iście nieziemsko, kosmicznie, o kolorystyce, mimo fortepianu, orkiestrowej (przykład 15), a dopiero po 4' pojawia się fuga (przykład 16). Temat tak został wpleciony „na zakładkę” w końcówkę wstępu, że niełatwo usłyszeć, gdzie się rozpoczyna. Dopiero wejście drugiego i trzeciego głosu trochę pomaga ustalić miejsce początku tematu fugi (przykład 16: 7"). Rozpoczyna go słabo słyszalny skok

Konserwatyści mogli zarzucać Beethovenowi, że nie umie pisać fugi, podobnie jak zarzucali Schubertowi, że nie potrafi pisać symfonii. . .

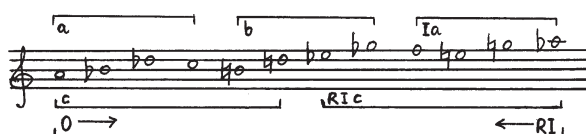
o decymę do góry i – już dobrze słyszalny – długi tryl. Z punktu widzenia fugi barokowej waga motywu czołowego tematu znika! Ciąg dalszy tematu tworzą dwie opadające krótkie grupy przedzielone pauzami (słuchowo te właśnie grupy można wziąć za początek tematu), a następnie całkowicie ciągly, nieprzerwany ruch szesnastkowy o falistym rysunku; ten ruch przechodzi płynnie w kontrapunkt towarzyszący wejściu tematu w następnym głosie. Dalej kontrapunkt się uspokaja do krótkich motywów pojawiających się w miejscach pauz tematu, by potem wejść w dość spokojny ruch – przeważnie ósemkowo-ćwierćnotowy, a więc wolniejszy niż szesnastki tematu. Trzeciemu wejściu tematu towarzyszą dwa kontrapunkty, z których drugi jest wysoce analogiczny do pierwszego, co daje słuchaczowi ostatnią szansę wyodrębnienia tematu tej 3-głosowej fugi. W dalszym przebiegu formy słyhać wyraźnie pracę tematyczną na motywach tematu, co czyni z utworu nie do końca ścisłą fugę, a raczej fantazję fugowaną.

W **XIX wieku** technika kontrapunktyczna zachowuje znaczenie w nauczaniu kompozycji. Mendelssohn **odradza zainteresowanie Bachem**, a także i wcześniejszą polifonią np. Palestriny. Fugi późnego Beethovena uznawane są za dziwne i nikt ich nie wykonuje. Ale nadal każdy kompozytor przechodzi szkołę pisania fug. Posłuchajmy zatem tej (przykład 17). Słyszymy prawidłowo zbudowaną fugę, barokowy temat, porządek, prostotę i . . . zero cech stylu indywidualnego. To Chopin. . .

Chopin nie włączył tego szkolnego utworu w dzieła opusowane.

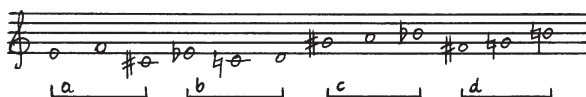
Wtedy także do polifonii włączone zostały zdobycze **instrumentacji i orkiestracji**, a co za tym idzie – barwy, kolorystyki; środki orkiestrowe **osłabiają linearyzm polifonii** na rzecz warstw, pasm, wiązek linii. Myślenie orkiestrą nawet w utworach na instrument solowy – szczególnie fortepian – słyszalne już u Beethovena, odnajdziemy również u **Karola Szymanowskiego**. Jego trzy **Sonaty fortepianowe** – każda napisana w innym okresie twórczości – jako jedno z ogniw posiadają fugę. Ich tematy są zaiste genialne, a w sposobie kształtowania całej formy odnajdziemy i uniwersalizm polifonii, i indywidualizm stylu, i klasyczne zasady kontrapunktu, i nowatorski materiał muzyczny. Posłuchajmy początku każdej *Sonaty*, by zorientować się w skali zmiany stylu muzycznego w kolejnych okresach twórczości kompozytora, a potem fragmentu fugi, stanowiącej finałowe ogniwo tej cyklicznej formy. W **I Sonacie fortepianowej** (przykład 18: początek sonaty) spokojny motyw czołowy tematu fugi szybko wznosi jego linię melodyczną do góry – dwoma skokami, skąd spada w zawieszanych, zatrzymywanych progresjach i na zakończenie rozpędza się w równomierny ruch kontynuowany dalej w kontrapunkcie. W przebiegu fugi temat ulega licznym wyrazowym przekształceniom – przez zmianę rejestru, faktury, dynamiki, artykulacji. Tworzy w ten sposób szereg wariantów wyrazowych jednej myśli melodycznej (przykład 19: fuga). I właśnie wszystkie te cechy, ale jeszcze bardziej wyostrome, znajdziemy w następnych fugach sonat fortepianowych Szymanowskiego. W **II Sonacie fortepianowej** (jej początek: przykład 20) motyw czołowy tematu fugi po odbitkowym skoku o oktawę do góry wpada w charakterystyczny rytm kropkowany, ułożony w zmieniające się jak w kalejdoskopie kierunki: do dołu, do góry i znów do dołu, dalej temat rozpędza się ewolucyjnie w ruch ciągły aż do trylu, po którym progresje grup opadających łączą bezpośrednio temat z kontrapunktem. Nagromadzenie cech charakterystycznych i ich spójna kompozycja jest tu wprost znakomita (przykład 21). Bardzo długi temat fugi z **III Sonaty fortepianowej** (początek sonaty: przykład 22) prezentuje mistrzostwo polifonii Szymanowskiego. Rozpoczyna go motyw czołowy o ostrym, kropkowanym rytmie w figurze góry i zaraz na dół. Potem dłuższa fraza tematu oparta została na statycznej repetycji dźwięku i wychyleniach od niego, które przy drugim powtórzeniu wyrwywają melodię ze stabilności do trzeciej fazy tematu. Ta progresyjnie powtarza krótką grupę i uspokaja się na ciągu równych nut. Kontrapunkt podchwytuje cechę repetycji dźwięku. Będzie ona wielokrotnie wykorzystywana w rozwijaniu ewolucyjno-przetworzeniowym kolejnych przeprowadzeń fugi (przykład 23, temat od 13”).

XX wiek przynosi szczególne **odrodzenie polifonii** – u **klasyków wiedeńskich: Arnolda Schönberga, Albana Berga i Antona Weberna**, z których pierwszy był twórcą dodekafonii, a dwaj pozostali jego uczniami. Ta nowa technika stanowi w większości powtórzenie zasad kontrapunktyki oraz ich rozwinięcie na zasadniczo innym materiale dźwiękowym. Jego podstawą jest nie 8 dźwięków tonacji, ale 12 dźwięków skali chromatycznej, nie funkcyjność – zhierarchizowanie tonacji, a równouprawnienie każdego z 12 elementów. Z nich budowana zostaje **seria** – układ 12 dźwięków, bez powtórzenia żadnego z nich. Seria porządkuje materiał dźwiękowy w pionie i poziomie. U każdego z klasyków dodekafonii brzmi to inaczej. Najbardziej niezwykle u **Weberna**. W *Wariacjach na orkiestrę op. 30* seria została zatomizowana na trzy komórki czterodźwiękowe, wszystkie związane ze sobą poprzez zastosowanie symetrii.



Anton Webern: seria podstawowa *Wariacji na orkiestrę op. 30*

I jak materiał dźwiękowy, który został w ten sposób zminimalizowany do czterodźwiękowej postaci, tak i forma całego utworu nabrała **aforystycznego** wymiaru. Cechą muzyki Weberna jest kumulacja energii w minimum środków. Wariacje to nieustanne zderzanie wysmakowanych barw dźwiękowych orkiestry, tworzących swoistą, niepodobną do klasycznej czy romantycznej melodię – barw dźwiękowych: *Klangfarbenmelodie*. Muzyka Weberna to najwyższe mistrzostwo muzycznego skrótu myślowego. Takie postępowanie powoduje skoncentrowanie, dziś powiedzielibyśmy skompaktowanie, formy. Trzydzieści *Wariacji* trwa niecałe 7' (przykład 24). A następny utwór jest znany wszystkim widzom „Pegaza” – niegdyś bardzo awangardowego programu telewizyjnego o sztuce współczesnej. To *Wariacje na fortepian op. 27* (przykład 25).



Anton Webern: seria podstawowa *Wariacji na fortepian op. 27*

Wiek XX to także epoka „izmów” – czas reminiscencji. U **Paula Hindemitha** odnajdziemy czysty linearyzm polifoniczny. Ale system tonacyjno-harmoniczny jest wysoce autorski, choć zasady stare. Efekt? Posłuchajmy jego fortepianowej *Fugi G-dur* ze zbioru preludii i fug *Ludus tonalis* (1942) (przykład 26).

A w Polsce? Na przykładzie *Preludii i fugi na 13 instrumentów smyczkowych Witolda Lutosławskiego* (1972) łatwo usłyszeć, jak polifonicznie potraktowany temat przestał być linią, a stał się **wiązką, pasmem**. Fugę rozpoczyna nie stopniowe wchodzenie głosów, ale budowanie warstwy (przykład 27). To kolejny przykład modyfikacji myślenia polifonicznego, bez zatracania jego istoty.

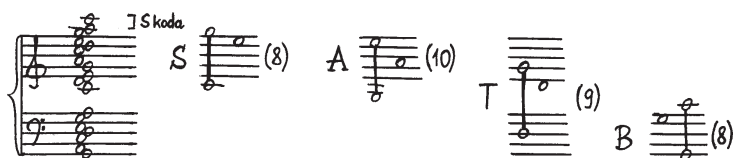
Po wszystkich powyższych rozważaniach można bez przeszkód stwierdzić, że polifonia – technika najbardziej klasyczna z klasycznych – stanowi nieustające pole ciągle nowych, nieklasycznych poszukiwań. Co więcej, owe nowe drogi nie niszczą klasyczności polifonii, która co do swego sedna pozostaje nienaruszalna. Tak więc okazuje się, że w muzyce sprzeczności znakomicie łączą się w jednorodną całość, a tendencja i jej przeciwieństwo stanowią jedną.

Na zakończenie jeszcze jeden przykład – z mojego utworu. Jest to piąta część kantaty *Afirmacje* na sopran, mezzosopran, alt oraz dwa chóry mieszane i orkiestrę kameralną (1995), która w wersji na trzy chóry mieszane istnieje samodzielnie jako *Błogosławiony* (1999) (przykład 28). Punktem wyjścia kantaty był specjalny dobór tekstów, zaczerpniętych z *Księgi Psalmów* oraz

jeden – właśnie z piątej części kantaty – z *Księgi Daniela*. Urzekł mnie on swoją treścią zamkniętą w prostą i szalenie wyrazistą formę. Oto on:

„*Błogosławiony jesteś Panie, Boże ojców naszych,
pełen chwały i wywyższony na wieki.
Błogosławione jest imię Twoje pełne chwały i świętości,
uwielbione i wywyższone na wieki.
Błogosławiony jesteś w przybytku Twojej świętej chwały,
uwielbiony i przestawny na wieki.
Błogosławiony jesteś na tronie swojego królestwa,
uwielbiony i przestawny na wieki.
Błogosławiony jesteś Ty, co spoglądasz w otchłanie,
który zasiadasz na Cherubach,
pełen chwały i wywyższony na wieki.
Błogosławiony jesteś na sklepieniu nieba,
pełen chwały i wywyższony na wieki.
Błogosławcie Pana wszystkie dzieła Pańskie,
chwalcie Go i wywyższajcie na wieki!*”

Powyższy tekst natychmiast znalazł u mnie muzyczny rezonans. Jego falowa budowa nakłoniła mnie do sięgnięcia po ścisłą formę polifoniczną – **kanon**, który w klasycznej postaci stanowi wierne powtórzenie tej samej melodii w kolejnych głosach. U mnie zespolił się w jedno z **wariacyjnością**, a ta także wynikła z nie tożsamych powtórzeń siedmiu wezwań tekstu. Muzyczna wariacyjność związana została z założeniami konstrukcyjnymi, których podstawą jest stała struktura harmoniczna wszystkich głosów, ale z innym dźwiękiem centralnym dla każdego z nich oraz innym zakresem wyboru dźwięków.



Alicja Gronau: *Błogosławiony* na trzy chóry mieszane a cappella, struktura harmoniczna podzielona na 4 ambitusy każdego głosu z ich odrębnym dźwiękiem centralnym oraz inną ilością zakresu dźwięków

Stały pozostaje rytm, bezpośrednio wynikający ze słów, a zmianie ulega melodia. Kanon jest w sumie 11-głosowy. Ponadto charakter formotwórczy niesie **topofonia** – ukształtowanie przestrzenne wykonawców na estradzie. Dzięki odpowiedniemu włączaniu i wyłączaniu wokalistów powoduje ona przejście fal dźwiękowych z lewej strony do prawej, potem do środka i stamtąd symetrycznie na obie strony jednocześnie. Ponieważ tekst zatrzymuje się na ostatnim wezwaniu, prowadzi to do stopniowo powstającej jedności tekstowej, której towarzyszy w strukturze muzycznej rezygnacja z opóźnienia, czyli kanonu. Stąd finałem *Błogosławionego* jest izorytmicznie (jednakowo rytmicznie we wszystkich głosach) śpiewany tekst ostatnich dwóch wersów, w stopniowo rosnącej do 11-głosu strukturze: „Błogosławcie Pana wszystkie dzieła Pańskie, chwalcie Go i wywyższajcie na wieki!”

Przykłady muzyczne znajdują się na płycie CD umieszczonej na przedostatniej stronie okładki.

Przykłady muzyczne do odczytu Alicji Gronau-Osińskiej:

1. **Leoninus: *Viderunt omnes*** (1160–1170) (organum 2-głosowe); wyk: The Early Music Consort of London, dyr. David Munrow; (fragment) 2'45''
2. **Perotinus: *Viderunt omnes*** (1198) (organum 4-głosowe); wyk: The Early Music Consort of London, dyr. David Munrow; (fragment) 2'47''
3. **Perotinus: *Dum sigillum*** (XII) (conductus); wyk: The Hilliard Ensemble, dyr. Paul Hillier; (fragment) 1'02''
4. **Adam de la Halle: *De ma dame vient*** (XIII) (motet); wyk: The Early Music Consort of London, dyr. David Munrow 2'27''
5. **Guillaume de Machaut: *Lasse! Comment oublieray*** (XIV) (motet); wyk: The Early Music Consort of London, dyr. David Munrow 4'06''
6. **Josquin Desprez (des Pres): *Ave Maria*** (XVI) (motet); wyk: Chapelle Royale, dyr. Philippe Herreweghe; (fragment) 3'06''
7. **Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Surge, propera*** (z *Canticum Canticorum*) (XVI) (motet); wyk: Chanticleer; (fragment) 2'23''
8. **Johann Sebastian Bach: *Fuga G-dur z Das Wohltemperierte Klavier*** (t. I) (XVII); wyk: Światosław Richter 2'26''
9. **Johann Sebastian Bach: *Fuga G-dur z Das Wohltemperierte Klavier*** (t. I); wyk: Glenn Gould 2'23''
10. **Johann Sebastian Bach: *Fuga G-dur z Das Wohltemperierte Klavier*** (t. I); wyk: Wanda Landowska 3'12''
11. **Ludwig van Beethoven: *Quintett Fuge für 2 Violonen, 2 Violen und Violoncello D-dur*** op. 137; wyk: Wiener Streichsextett; (fragment) 2'12''
12. **Ludwig van Beethoven: *Sonata fortepianowa As-dur*** op. 110, cz. III, wstęp (XVIII); wyk: Maurizio Pollini; (fragment) 0'56''
13. **Ludwig van Beethoven: *Sonata fortepianowa As-dur*** op. 110, cz. III, fuga; wyk: Maurizio Pollini; (fragment) 2'23''
14. **Ludwig van Beethoven: *Grande Fugue B-dur*** op. 133, wstęp i temat fugi (40''); wyk: Le Quatuor Talich; (fragment) 3'07''
15. **Ludwig van Beethoven: *Sonata fortepianowa B-dur*** op. 106 (*Grosse Sonate für das Hammerklavier*), cz. IV, wstęp; wyk: Maurizio Pollini; (fragment) 1'46''
16. **Ludwig van Beethoven: *Sonata fortepianowa B-dur*** op. 106 (*Grosse Sonate für das Hammerklavier*), cz. IV, fuga (7''); wyk: Maurizio Pollini; (fragment) 2'46''
17. **Fryderyk Chopin: *Fuga a-moll*** (XIX); wyk: Regina Smendzianka 2'49''
18. **Karol Szymanowski: *I Sonata fortepianowa c-moll*** op. 8 (1903–1904), początek; wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 0'35''
19. **Karol Szymanowski: *I Sonata fortepianowa c-moll*** op. 8 (1903–1904), temat fugi; wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 2'29''
20. **Karol Szymanowski: *II Sonata fortepianowa A-dur*** op. 21 (1910–11), początek; wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 0'40''
21. **Karol Szymanowski: *II Sonata fortepianowa A-dur*** op. 21 (1910–11), temat fugi; wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 4'42''
22. **Karol Szymanowski: *III Sonata fortepianowa*** op. 36 (1917), początek; wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 0'59''
23. **Karol Szymanowski: *III Sonata fortepianowa*** op. 36 (1917), temat fugi (13''); wyk: Jerzy Godziszewski; (fragment) 6'36''
24. **Anton Webern: *Wariacje na orkiestrę*** op. 30 (XX); wyk: The Cleveland Orchestra, dyr. Christoph von Dohnányi; (fragment) 1'12''
25. **Anton Webern: *Wariacje na fortepian*** op. 27 (XX); wyk: Maurizio Pollini; (fragment) 0'38''
26. **Paul Hindemith: *Fuga G-dur z Ludus tonalis*** (1942); wyk: Olli Mustoner 1'24''
27. **Witold Lutosławski: *Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych*** (1972), fuga; wyk: Narodowa Orkiestra Kameralna w Warszawie, dyr. W. Lutosławski (fragment) 3'09''
28. **Alicja Gronau: *Błogosławiony na trzy chóry mieszane a cappella*** (1999); wyk: Polski Chór Kameralny „Schola Cantorum Gedanensis”, dyr. Jan Łukaszewski 3'41''